

## MÚSICA Y AUTENTICIDAD

**Manuel Valdivieso**

*Se cree generalmente que se puede aumentar sin límite la potencia, multiplicando esas duplicaciones, y es completamente falso: espesar no es fortalecer.*

I. Stravinsky <sup>1</sup>

### I

Atrevida y no exenta de los peligros de la interpretación errónea, tal unión del Arte en sí con su cualidad de Auténtico se muestra, por lo menos, ambigua.

Dejando a un lado la significación precisa del concepto "Música" (y dando entonces por bueno lo que la mayoría de los seres humanos dotados de sensibilidad hacia lo bello entenderían como tal), la "Autenticidad", o cualidad de lo Auténtico, despliega ante nosotros un sinfín de matices y, necesariamente, de dudas.

Puesto que es auténtico aquello que se corresponde con la verdad o concuerda con ella, la única dificultad debería consistir en discernir claramente lo verdadero de lo falso, y actuar luego de acuerdo con lo verdadero.

Pero tal afirmación conlleva dificultades en su realización práctica cuando el objeto a que debe aplicarse es la interpretación (traducción) de una obra de arte, y más aún si se trata de una obra de arte realizada lejos de la propia realidad del intérprete, ya sea en el espacio o en el tiempo.

Debemos convenir, como punto de partida, que es deber ineludible de todo ejecutante, en el momento de emprender su tarea de estudio de una partitura, tender constantemente a la comprensión de aquello que la obra es, de lo que expresa y de los medios de que se sirve para ello. Parte de este artículo consistirá, pues, en una reflexión abierta en torno a estas consideraciones.

\* \* \*

Es en la naturaleza misma de la escritura musical - simbólica y referencial a la vez - donde tras una aparente evidencia de certitud, se encuentran, esperando a ser reconocidos por el lector/intérprete, los resortes necesarios para

1. Igor Stravinsky, *Poética Musical* (ed. Taurus; Madrid, 1977), pág. 130.

dar vida a una serie de procesos de tensión y distensión que, sostenidos y complementados entre sí, deben ante todo “funcionar” orgánicamente cual maquinaria de precisión infalible.

Esta cualidad de orgánico necesita de una coherencia interna inquebrantable, que sólo podrá evidenciarse - salir a la luz - descubriendo y aplicando en su proporción exacta las relaciones de dependencia y equilibrio que un proceso de tensión establece automáticamente con su necesaria distensión . Y esto respecto a cualquiera de los parámetros de que el lenguaje musical se sirve, en su más amplio significado (relaciones temáticas y motivicas, discurso y ritmo armónico, perfil melódico, ritmo y métrica, proporciones formales, etc.).

Incluso más allá de esta coherencia, dichos procesos deberán finalmente integrarse en un único y común discurso gracias al cual la obra contenga en su “ser realizado” (en su interpretación), las cualidades que permitan su comprensibilidad formal, o más bien que la empujen hacia ella, con esa espléndida - y a veces sólo aparente - naturalidad que brota de lo que es esencial .

Es imprescindible leer correctamente los símbolos de la escritura musical, unirlos mediante su sucesión y saber reconocer en ese hilvanado de instantes musicales la función y el valor exactos de cada nota, de cada proceso . Parafraseando a Gustav Mahler en su conocida afirmación según la cual “el tempo correcto es el que otorga a cada nota su valor”, podríamos añadir que la ejecución correcta es la que otorga a cada proceso el valor que le corresponde en relación al conjunto de la obra.

Este proceder riguroso por parte del intérprete en su ejercicio de lectura de lo escrito parecería garantizar, entonces, una correcta ejecución de la obra. Sin embargo, y dado que la obra musical no puede sustraerse al hecho de haber sido concebida en un momento concreto y en un determinado contexto de hábitos estéticos, y dado también que épocas y gustos culturales distintos condicionan y en cierta manera determinan, por lo menos, algunas partes sustanciales de la expresión artística (mediante el uso generalizado de los llamados tópicos estilísticos, por ejemplo), su interpretación no será merecedora de tal nombre si obvia esos condicionantes .

El intérprete deberá, pues, poseer además los conocimientos y la capacidad necesarios para, a medida que profundiza en la lectura de la obra, atender con sumo cuidado al lugar y al momento de su composición, con los cuáles ésta -por lo menos en lo referente a la naturaleza del material temático y a la organización del discurso armónico- mantiene un vínculo objetivo y, por lo tanto, verdadero.

\* \* \*

Es indudable que uno de los medios que más han contribuido en el camino hacia la correcta lectura de la música escrita con anterioridad a 1850, ha sido el conocimiento y apli-

cación de criterios estilísticamente más rigurosos en la interpretación, y también, aunque quizás en menor grado, el uso de instrumentos de la época o de exactas reproducciones de éstos. A pesar de ello, y reafirmando al mismo tiempo mi firme convicción en la necesidad de la aplicación de estos criterios, no se hablará en el presente artículo de la polémica suscitada años atrás por este tema, puesto que es una discusión que debemos considerar superada en sus antiguos planteamientos.

Hoy en día no parece necesario ya reivindicar el respeto a la obra en su concepción original, dado que esa polémica a la que me he referido parece haber tenido la virtud de situar la cuestión de la validez de una interpretación en primer plano a lo largo de los últimos años. Pero así mismo, la simplificación progresiva que ha sufrido este planteamiento -reduciéndose en ocasiones al uso de instrumentos de época como exigencia básica- no puede ni debe aparecer como único y absoluto instrumento de legitimación, rehuendo otros aspectos tanto o más importantes.

Dicho de otro modo, el uso de instrumentos de su época en la interpretación de una obra es, sin duda, un factor que ayudará al intérprete en la toma de decisiones respecto a determinados aspectos de la interpretación (sonido, equilibrio orquestal, relación entre las dinámicas ...) pero que no se puede esgrimir como garante de otros (...), de la misma manera que el hecho de no emplear dichos instrumentos no presupone una falta de sensibilidad o de rigor por parte del intérprete, ni le imposibilita *a priori* para llegar a una correcta ejecución de la obra.

Así pues, en la convicción de que la interpretación de una obra debe basarse siempre en lo que su texto muestra, comprendido a la luz del conjunto de características y propiedades del entorno histórico en el que la obra se inserta, es necesario para el intérprete ser plenamente consciente de que aquello que constituye un medio para iluminar la Verdad no debe ser considerado como una finalidad en sí, que, en ocasiones, podría alejarnos de esa Verdad más que acercarnos a ella.

## II

En la última de las sinfonías para cuerda de Felix Mendelssohn <sup>2</sup> (escrita en la tonalidad de sol menor en el año 1823), como en muchas de sus obras de juventud, se manifiesta claramente la presencia de materiales temáticos, texturas y elementos formales propios del alto barroco alemán y del período clásico (léase Bach y Mozart respectivamente), al lado de los

---

2. Las 12 sinfonías para cuerda fueron escritas entre 1821 y 1823, contando Mendelssohn apenas 14 años de edad, a la par que el primero de sus conciertos para piano y sólo tres años antes que su Obertura para *El Sueño de una Noche de Verano*.

que son inherentes a los primeros años del siglo XIX (nuevo sonido orquestal, replanteamiento de las formas tradicionales, lirismo ...), cuyas fuentes encontramos especialmente en la música de Schubert.

Se da así en Mendelssohn una circunstancia que de forma análoga había ya aparecido alrededor de 1780 en la obra de Mozart. Si para éste fue el barón van Swieten quién actuó como estímulo para el conocimiento y estudio de la obra de Bach, en aquél fue su maestro en Berlín, Friedrich Zelter, quien, amén de recuperar del olvido numerosas obras vocales del Barroco para su labor de director en la Singakademie berlinesa, ejerció un papel decisivo estimulando el interés del joven Mendelssohn en el conocimiento y estudio de esas obras, además de alentar decisivamente la ejecución pública de la *Pasión según San Mateo* que Mendelssohn dirigió en el año 1829.

Cuando nos situamos como intérpretes ante una partitura que, como la que nos ocupa, contiene elementos propios de un contexto estilístico distinto de aquél al que la obra pertenece, ni siquiera nuestra primera impresión debería detenerse en la apreciación de lo que estos elementos sugieran en sí mismos, por destacada que sea su presencia. Tal vez detenten, en efecto, un papel de importancia crucial en la obra, o tal vez no, pero lo que constituye un hecho indudable es que la obra en sí pertenece a un contexto idiomático y estilístico distinto, en el cual probablemente se tienda a “reconsiderar” las obras del pasado más o menos inmediato de acuerdo con los criterios y las nuevas posibilidades técnicas y/o expresivas del presente (¿es necesario recordar de qué manera músicos como J.N. Schelbe, R. Franz o el mismo Mendelssohn cambiaron sustancialmente la faz sonora de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, re-instrumentándola parcialmente y añadiendo o quitando fragmentos, de acuerdo con el gusto y criterio de su propia época? Alfred Einstein se refiere a estas cuestiones cuando habla del nuevo sonido orquestal surgido después de Beethoven como de casi el único lazo común entre los compositores de la primera generación romántica<sup>3</sup>).

En consecuencia, debemos preguntarnos de qué modo se insertan en la obra esos elementos que le son extemporáneos: si constituyen en efecto una muestra de “stile antico”, o si son un factor destinado a acentuar el contraste de materiales temáticos traídos del exterior (objetivos) con otros de naturaleza más lírica (subjetiva), o, en fin, si se trata de un intento de enriquecer el propio lenguaje integrando en él determinados procedimientos que aporten nuevas posibilidades expresivas.

Es justamente ésta la situación en la que el análisis (que, al igual que los criterios de interpretación a que nos hemos referido, nunca debe convertirse en una finalidad en sí mismo) encuentra su verdadera razón de ser, ayudándonos a calibrar con exactitud y preci-

3. Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, (ed. Alianza, Madrid 1986/1991), pp. 41-44 y 83-84.

sión el rol que la obra exige de los elementos que la forman, considerados, cada uno en su especificidad, como parte de un todo .

\* \* \*

El primero de los fragmentos de la *Sinfonía para cuerda n°12* con los que ilustraré estas cuestiones corresponde a los compases que abren la sinfonía, cuya estructura global es:

Fuga (Grave - Allegro)

Andante

Allegro molto

Cabe señalar que es significativo que al primer movimiento se le otorgue el nombre de **Fuga**, y no simplemente **Grave - Allegro** , como sin duda hubiera sido propio de una época en que la técnica del contrapunto fuera parte intrínseca del entorno idiomático musical.

Más allá de esta consideración, el primer movimiento se inicia con una introducción lenta (**Grave** - ejemplo 1) con la escritura característica de una obertura *alla francese*, que, por definición y al tratarse de un elemento externo a los tópicos de la época, debería considerarse en sí mismo como perteneciente a la esfera de lo objetivo. Sin embargo, esta consideración es matizada de inmediato por la evidencia de un carácter más dramático que majestuoso y por el hecho de que, al evitar la indicación métrica del *alla breve* que parecería corresponderse con el uso de valores largos en la escritura, se plantea ya un primer dilema con respecto al tempo adecuado.

Ejemplo 1

Fuga. Grave

Violín I

Violín II

Viola

Bajo

Esto es de una gran importancia, puesto que un tempo más lento exigirá una sonoridad algo más densa y un uso adecuado del tenuto, mientras que un tempo ligero, *quasi alla breve*, permitiría una articulación más suelta y un fraseo que ganaría en direccionalidad.

La trascendencia de esta decisión se pone de manifiesto al considerar que, en buena lógica, condicionará no solamente el tipo de sonido y de articulación del fragmento en cuestión, sino el de otras partes de la obra que pudieran mostrar características similares y, posiblemente, el de la obra entera.

Algo más adelante (c.20 - ejemplo 2a) se produce un cambio de carácter hacia la esfera de lo lírico (subjetivo), impulsado por una cadencia interrumpida al sexto grado (Mi bemol mayor) y la aparición del *piano* súbito en la dinámica. Esta interpolación se extiende por espacio de nueve compases, para volver de nuevo, en los tres compases finales del **Grave**, al carácter del principio, y dar paso sin solución de continuidad al inicio del **Allegro** (ejemplo 2b).



Ejemplo 2a



Ejemplo 2b

En la esta sección central del **Grave** descubrimos un detalle exquisito en la prefiguración del sujeto principal del **Allegro** siguiente (ejemplo 3).

Ejemplo 3



Dicha prefiguración del sujeto principal de la fuga en plena interpolación lírica del **Grave**, pone de manifiesto un mareante cromatismo que parece dar vueltas sobre sí mismo, imbuido aquí de ese hálito introspectivo que tan a menudo encontramos en pasajes análogos de las obras de Schubert compuestas alrededor de la misma época, aunque con menor intensidad debido al pedal de dominante que lo sostiene y a la intensa textura contrapuntística en que se sustenta, canónica entre primer violín y viola, y por movimiento contrario y disminución entre estos y segundo violín.

Igualmente, esta transfiguración de lo lírico en épico, de lo subjetivo en objetivo, parece tener cierta relación con el concepto de “transformación temática” tal y como ha sido descrito por Walter Frisch en relación a Franz Liszt y a Johannes Brahms<sup>4</sup>.

A la vista de lo expuesto, y bajo la consideración de “otorgar a cada nota su valor”, la elección del tempo correcto (o, mejor, su hallazgo) parecería corroborar las indicaciones de la partitura –¡como no podía ser de otra manera!– al inicio del movimiento: esto es, *Grave y a 4*.

El resto de la sinfonía pondrá de manifiesto la convivencia de texturas y tipos estilísticos distintos, que, en resumen, se producen de la siguiente manera:

El **Allegro** que sigue a continuación es una doble fuga que da sentido al nombre que figura al principio del movimiento, correspondiéndose plenamente, en él, la forma escogida con la naturaleza del material temático de que se sirve.

Se trata de una doble fuga de bellísima factura en la que contrasta en gran manera la complejidad cromática del primer sujeto (de clara ascendencia barroca) con la clara linealidad del segundo.

4. Walter Frisch, *Brahms and the principle of Developing*, (California University Press; Londres, 1984) pp. 44-52.



A lo largo de la fuga el material temático es sometido a las manipulaciones propias del arte del contrapunto barroco, hasta su aparición, por aumentación y movimiento contrario, como detonante de los *strettos* finales. Solamente en los últimos compases, en el unísono que precede a la cadencia final, volvemos a encontrar el tono dramático del **Grave**, aunque en este caso en una presentación más próxima a lo “clásico” que a lo “barroco”(ejemplo 4).

Ejemplo 4

En contraste con el primer movimiento, el **Andante** (en Mi bemol mayor) se realiza en una forma de sonata muy concentrada, y su atmósfera señala a los **Andantes** de la música de cámara de Mozart en el delicado pero constante uso de los retardos armónicos y en cierta tendencia a teñir la languidez del ritmo armónico con fugaces sombras, mediante elementos pertenecientes a la región armónica de la subdominante menor. Por otro lado, la belleza y la elasticidad serenamente líricas que imprime a las más simples líneas melódicas y la sencilla elegancia que éstas destilan, prefiguran al Mendelssohn más íntimo (el de la música para piano solo), y nos acercan al universo schubertiano de los *lieder*.

Quizás sea el tercer movimiento (**Allegro molto**) el más revelador en cuanto a la variedad de los procedimientos que el autor emplea para conseguir su objetivo (espinosa cuestión,



la del objetivo del compositor, cuya hipótesis de respuesta excedería con mucho los límites razonables de este artículo, aunque, sin embargo, ¿no debería una lectura correcta de la partitura, en los términos que aquí se han expuesto, llevarnos por sí misma hasta la respuesta aunque no sea ésta traducible en palabras?).

Se trata de nuevo de una forma de sonata en la que Mendelssohn sitúa una fuga como *transición* del primer al segundo tema de la sonata (de hecho, el inicio de una fuga hasta después del primer divertimento). Dicha transición modula al relativo mayor en la exposición y permanece en la tonalidad de la tónica en la reexposición, de acuerdo con el plan tonal asignado tradicionalmente durante el período clásico a la transición en las formas de sonata escritas en tono menor. Mientras que tanto el primer tema de la sonata como el segundo y en general todo el perfil del movimiento aparecen impregnados de la “actividad” característica del clasicismo vienés, de nuevo el sujeto de la fuga proclama abiertamente y con contundencia ejemplar su paternidad “barroca” .

Por otro lado, el difícil equilibrio que emana del uso de tan distintos tipos de materiales y procedimientos, y que constituye parte esencial de la obra tanto en el primer movimiento como en este último, encuentra su particular punto culminante en el pasaje de la re-transición del **Allegro molto** (ejemplo 5), en el cual se combinan con admirable maestría todos ellos:

1) el sujeto de la fuga, que aparece de nuevo en la parte final del desarrollo combinado con fragmentos de material derivados del tema principal de la sonata a modo de contrasujeto (cc.200 a 224).

2) el poderoso unísono orquestal (cc.232 a 235) en que culmina el pedal de dominante subsiguiente y que parece conducirnos directamente a la reexposición, en el momento en que el discurso se ve interrumpido por

3) la no-resolución de este unísono en una cadencia interrumpida al sexto grado (Mi bemol - c.236), suspendiendo súbitamente una inercia que parecía irreversible, lo que provoca el efecto de un cataclismo y da lugar a

4) un estancamiento de proporciones magnas que se ve agravado por una interrupción total del discurso musical, y por la subsiguiente pérdida de todo sentido de la orientación, en el que la música parece haber perdido el rumbo y se limita a girar sobre sí misma (ensimismada) (cc.239 a 257), y

5) de nuevo la aparición del sujeto de la fuga que “salva” el discurso conduciéndolo a un unísono que nos llevará, esta vez sí, a la reexposición (cc.279 a 282), desde donde finalmente la música vuelve a fluir con el mismo admirable empuje que al inicio del movimiento.

### Ejemplo 5

233

244

255

266

280

\* \* \*

Retomemos, al llegar al final de este breve repaso analítico, la cuestión planteada al principio de la segunda parte de este artículo respecto a la manera en que se integran en la obra estos elementos que le son estilísticamente extemporáneos: si constituyen una muestra de “stile antico”, o si son un factor destinado a acentuar el contraste de materiales temáticos objetivos con otros de naturaleza más subjetiva, o si se trata de un intento de enriquecer el propio lenguaje con nuevas posibilidades expresivas.

De acuerdo con todas las consideraciones hechas al respecto de los diferentes elementos estilísticos que contiene la sinfonía y del rol que les es asignado en su estructura global, la respuesta debe descartar la primera opción y acertar a combinar adecuadamente las otras dos, con un énfasis significativamente mayor en la última.

Por otro lado, la misma trayectoria posterior de Mendelssohn muestra la indudable importancia que la asimilación de tan diversos elementos tuvo en sus obras de madurez, de manera especial en los oratorios y en la música sinfónica, mientras que en otros terrenos como la música para piano o el lied, en los cuales el Romanticismo aportó de manera esencial nuevas direcciones, la presencia de estos elementos es menos decisiva.

Podemos anotar esquemáticamente las conclusiones respecto a la interpretación de esta sinfonía de Mendelssohn:

- El uso de instrumentos de época en su interpretación es siempre un medio eficaz para obtener una imagen sonora más cercana a su concepción original.
- Las combinaciones y complementariedad de las distintas texturas presentes en la obra requerirán de dicha interpretación un esfuerzo especial en cuanto al uso adecuado del tenuto y, en general, en la obtención de una sonoridad algo más densa de la que esas mismas texturas sugerirían en el contexto estilístico del que han sido extraídas.
- Por el contrario, la interpretación con instrumentos modernos, igualmente legítima, requerirá del intérprete un cuidado especial en evidenciar la claridad indispensable a cada fragmento, con el objetivo de transparentar la gran riqueza contrapuntística y armónica que posee la obra.
- Ninguna de estas apreciaciones puede substituir ni legitimar la relación de dependencia y complementariedad que las diferentes texturas establecen entre sí dando prioridad como principal objetivo al hecho sonoro, el cual, fuera de un marco en el que la comprensión formal y global de la obra esté en primer término, carece de todo sentido.

- El respeto a la obra, la correcta lectura de aquello que está escrito y su comprensión de acuerdo con las características propias del contexto estilístico al que pertenece, es una condición previa e indispensable a cualquier interpretación.

\* \* \*

Una sola cuestión queda por tratar, que enlaza y condiciona a todas las demás y a la que debemos dedicar un continuo esfuerzo de reflexión, puesto que nosotros, intérpretes y oyentes de hoy, parecemos mantener con la música del pasado un lazo mucho más intenso que con la música de nuestro tiempo .

De la misma manera que Mendelssohn (y con él todos los potenciales oyentes de su tiempo) leyó la música de Bach a través del prisma de su propio e intransferible contexto, a la vez estilístico y personal (lo cual nos parece hoy en día criticable), el intérprete y el público de hoy tampoco podrán sustraerse a su particular pertenencia a un período histórico marcadamente distanciado de aquél, y que puede caracterizarse tanto por manifestar ser poco cuidadoso con los tópicos estilísticos del entorno de las obras a interpretar como por mostrarse irreflexivamente decidido a aplicar sus conocimientos “recién adquiridos” como si de una moda se tratara.

Contamos, además, con el agravante de que lo que aparece en primera instancia como una ventaja (el inmenso caudal de conocimientos e información al que hoy tenemos fácil acceso, demasiado fácil, quizás, con el riesgo que ello conlleva de reducir drásticamente todo un proceso de aprendizaje al simple acto de un acercamiento superficial), puede convertirse, de no usarse adecuadamente, en un obstáculo que nos desvíe del reconocimiento (re-conocimiento) de la auténtica esencia de una obra.

Sirvan, pues, como última reflexión, unas palabras con las que Hans Swarowsky resume con claridad y contundencia la naturaleza del acto de la interpretación musical, y las cualidades que todo intérprete debería aspirar a poseer:

*“Como ejecutante de una voluntad ajena, la personalidad del ejecutante será tanto más importante cuanto más se acerque a la genial voluntad del compositor, cuanto más profundamente se penetre del espíritu del original en su forma auténtica, cuanto más correctamente lo pueda exponer. El dominio de una obra genial es la capacidad, necesitada de alta sensatez artística, de dejarse dominar por ella.”*<sup>5</sup>. ■

---

5. Hans Swarowsky, *Dirección de orquesta-Defensa de la obra*, (ed. Real Musical; Madrid, 1988), p. 8.

Discografía de la *Sinfonía para cuerda n.º12, en sol menor*, de F. Mendelssohn:

Felix Mendelssohn *12 Sinfonien für Streicher* (2 CDs)  
Amadeus Chamber Orchestra - Dir.: Agnieszka Duczmal  
Europa Musica 350-204 (1991).

Felix Mendelssohn *The Complete String Symphonies* - Volume 2  
New Sinfonietta Amsterdam - Dir.: Lev Markiz  
BIS-CD-683 (1994).

Felix Mendelssohn *String Symphonies núms. 1, 4, 6, 7 & 12*  
Concerto Köln  
TELDEC 4509-98435-2 (Col. "Das Alte Werk") (1996).